

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Don Quijote en el crepúsculo de la belle époque. Los "tres actos y un prólogo" de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1718424> since 2019-12-05T11:22:10Z

Publisher:

Società Editrice Fiorentina

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Don Quijote en el crepúsculo de la *belle époque*. Los «tres actos y un prólogo» de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino

Durante todo el siglo XX y lo que va de XXI, en Italia proliferan las adaptaciones escénicas del *Quijote*, con una notable variedad de géneros, estilos, acercamientos a la materia e intenciones estéticas e ideológicas. Por ofrecer solo un dato, en su trabajo final de máster Stefania Di Carlo (2015, 2017) cataloga más de setenta obras teatrales que durante un siglo (1916-2016) reelaboran de diversas maneras y con distintas finalidades la materia diegética protagonizada por el ingenioso hidalgo y aun más ingenioso caballero.

Después de que recientemente se haya recuperado el primer *Quijote* teatral significativo del siglo pasado, el de Gherardi, del que se han estudiado el planteamiento compositivo y algunas de las circunstancias genéticas de su concepción escénica (Carrascón 2019: VII-XXII), parecía oportuno tomar en consideración otras adaptaciones con las que se abren esos cien años largos de avatares dramáticos quijotescos. Considerado en una perspectiva amplia, se trata de un capítulo en la historia de la recepción italiana de la cultura clásica española que vale la pena explorar en profundidad, también con los planteamientos de la imagología (Sánchez Jiménez 2016: 80-88), como espero poder hacer en un futuro próximo, mientras en estas páginas me limitaré por motivos de espacio a la presentación de otra adaptación teatral de la novela cervantina cronológicamente cercana a la mencionada aunque de un carácter muy diferente del suyo. En lo que sigue trazaré la historia de este texto para la escena, la descripción de su estructura argumental en relación con la narrativa hipotextual y un juicio sumario sobre el tipo de lectura que, en mi opinión, se lleva a cabo del modelo cervantino.

Si, como resulta del estudio citado (Carrascón 2019), Gherardi es un pionero por muchos aspectos, no se puede dejar de lado que su iniciativa tiene precedentes tanto fuera como dentro del ámbito dramático: por una parte no es el primer dramaturgo del siglo XX en llevar al escenario italiano la novela cervantina, puesto que le habían precedido por lo menos tres óperas u *operette*, aunque fueran de escasa resonancia y pertenecientes a una tradición antigua de intención muy distinta a la tragicomedia gherardiana; por otra, desde al menos veinte años antes de la redacción de la obra teatral de Gherardi, una corriente de pensamiento ético-político italiano, el *donchisciottismo*, había aumentado la visibilidad del personaje literario que Unamuno había despachado como héroe trágico romántico para un consumo amplio, que ciertamente no excluía –al contrario– lecturas serias en clave de compromiso cívico inmediato.¹ Además, en un periodo brevísimo, ya en 1927, año de publicación del *Don Chisciotte* de Gherardi (que se había estrenado en septiembre del 26), otra adaptación escénica, la de Anton Giulio Bragaglia (1927), de la que espero poderme ocupar en próxima ocasión, iba a proponerle un contrapunto muy interesante por varios aspectos.² O sea, que en el primer cuarto de un siglo que iba a ver más de setenta Quijotes cabalgar por los escenarios, son muy poco numerosos –sabemos de cinco– los que aparecen. En una de esas primeras salidas a la luz de las candilejas, la de Roccatagliata Ceccardi, que podría ser, como se verá, la tercera adaptación teatral del siglo XX, me voy a centrar ahora, aunque sin perder de vista completamente la de Gherardi, mientras dejo la cuestión del donquijotismo unamuniano italianizado por Papini, pese a su evidente interés, para mejor ocasión.

Una de las primeras adaptaciones conocidas del siglo XX, quizá la tercera, aunque no hay que excluir la existencia de otras hoy perdidas, parece ser el *Don Chisciotte, tre [due] atti e un prologo per la musica di Guido dall'Orso*, con libreto de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi; es decir, una ópera o más bien opereta por

¹ Un buen estudio introductorio sobre el *donchisciottismo* se encuentra en Borzoni 2011. Hay que decir que el promotor de esta línea de pensamiento, Giovanni Papini, no tuvo ninguna relación con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, al contrario parece que el único encuentro entre ambos estuvo caracterizado por una cierta hostilidad: en el famoso café florentino de «Le Giubbe Rosse», Papini escribía sentado a una mesa. Un amigo común se acercó acompañado de Ceccardo y le dijo: «Te presento al poeta Roccatagliata Ceccardi». Papini sin alzar la vista de su trabajo respondió: «No leo poesía moderna para no llevarme decepciones». A lo que Ceccardo, muy digno, contestó adecuadamente: «Y yo, señor mío, solo leo los filósofos de Grecia y Roma». (Clades 1969: 70-71).

² Estrenada probablemente en abril de 1927 en el Teatro degli Indipendenti de Roma, se publicó el mismo año en la revista *Il dramma*, edición de la que tengo copia. El libreto en pdf se puede ver en transcripción muy descuidada en la página internet del archivo digital de textos teatrales del *Corriere Spettacolo*, <http://copioni.corrierespettacolo.it/bragaglia-anton-giulio-don-chisciotte/> [10/07/2019]. La obra es una adaptación a la forma dialogada de la traducción, bastante fiel, hecha por el mismo Bragaglia, de varios pasajes del texto original, ordenados por el autor con un criterio no siempre fácil de descifrar.

su extensión, alrededor de 1.400 versos (la disposición tipográfica del texto no permite una cuenta precisa).³ En cualquier caso una adaptación al género lírico, el cual manifiesta tanta raigambre en la cultura italiana como para ser considerado una especialidad nacional, pero que en el momento en que se crea esta nueva versión teatral de la novela cervantina está llegando a una forma de agotamiento.⁴ Si el título merece una explicación, el autor del texto no merece menos una pequeña presentación, por la que empiezo.

Este poeta, genovés de nacimiento (1871-1919) y apuano de adopción, contrariamente al uso italiano, había juntado al del padre el apellido de la madre, con la que, tras la separación de sus progenitores, se había criado, y también se había iniciado en el amor por la poesía. Aquel Ceccardi, además de hacer el eco al nombre de pila, tenía resonancias aristocráticas, pero Ceccardo fue en su edad adulta un bohemio con muy escasos medios de subsistencia, frecuente apóstol de causas populares, desesperadas y a menudo perdidas, aunque a la vez se movía en un ambiente intelectual de cierto espesor y su obra contaba con el aprecio de numerosos críticos.⁵ Ceccardo debió de ser una especie de anarco-socialista de los que estaban de moda entre *belle époque* y revolución rusa, un cruce de Bécquer con Max Estrella. Buena idea del personaje y su aciago destino la da el hecho de que cuando por fin, a sus cuarenta y seis años, consiguió un trabajo como profesor de literatura (1917), no tardó más de dos años en morir.⁶ En cualquier caso todavía hoy se le recuerda como poeta de cierta estatura, que habiéndose formado en la estela de Shelley, de Leopardi y sobre todo de Carducci, fue precursor en varios aspectos de grandes figuras del siglo XX, como Sbarbaro, Montale o Ungaretti, de cuya amistad juvenil disfrutó.

Como a la altura de 1910 el sustento venía por sus fueros con trágica urgencia (a los 30 años, en 1901, se había casado y un año después nació su hijo Tristano), Ceccardo acogió, aunque quizá sin mucho entusiasmo –así se deduce de la correspondencia de nuestro autor con el periodista Mario Novaro–,⁷ el encargo del músico Guido Dall’Orso de escribir un texto basado en el *Quijote* para una partitura compuesta por el maestro. Cualquiera que fuese su interés en el proyecto, crematístico o de otro tipo, tenemos testimonio de que se puso pronto manos a la obra: si no bastase la afirmación del propio autor,⁸ se puede constatar que ya en 1911, *La Riviera*

³ Presas (2015: 194-195, n. 11), se refiere a óperas precedentes del siglo XX: «Tenemos noticias de otras óperas con el título de *Don Chisciotto* [sic] *della Mancia*, (1908, con música de Simone Besi[;] 1910, con libreto de Ricardo di Cagliostro y música de Francesco Pasini) que, hasta la fecha, no hemos localizado». En efecto, el *Don Chisciotte* de di Cagliostro y Pasini es de 1910, como indican el *Almanacco Italiano Bemporad* (1911: 621), y una breve reseña de Masson (1910: 379). Existe una edición de época del texto (Di Cagliostro s. a.) cuya digitalización se puede consultar a través de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCFF00004402878> [13/07/2019]. Se estrenó el 9 de abril, al parecer con escaso éxito. En cambio, D’Angelis (1918: 31) confirma: «Besi, Simone, autore dell’opera *Don Chisciotte della Mancia*, (S[an] Sepolcro [referido a la localidad toscana de Sansepolcro], T[eatro] Dante, 1908». Habría por tanto ya en el siglo XX por lo menos dos operetas o comedias musicales precedentes al *Don Chisciotte* del que me ocupo aquí. La profusión de obras perdidas u hoy poco conocidas parece apuntar la existencia de una larga tradición ininterrumpida de representaciones líricas y de *divertimenti* musicales quijotescos de escasa entidad artística, ligados en buena parte al carnaval, como lo está la que nos ocupa, cuyo texto se ha mantenido por la relativa importancia de su autor, el poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

⁴ Véase Presas 2015: 190. El texto del *Don Chisciotte* se ha publicado modernamente en Roccatagliata Ceccardi 1982. De las ediciones precedentes, que son las que sigo para mi lectura, me ocuparé más adelante.

⁵ Montale dijo de él que era «el padre de los cantores de la tierra ligur», según repite Clades (1969: 291), que cita también otros juicios positivos de muchos críticos, de Ardengo Soffici a Giorgio Caproni, para el libro *Sonetti e poemi* de Ceccardo (Roccatagliata Ceccardi 1910). Sobre el carácter tumultuoso del autor informan Sereni y Ungaretti (1990). Un retrato completo –quizá demasiado encomiástico– del personaje se puede ver en el precioso libro de Clades (1969), ya citado, y más resumido, en Roccatagliata Ceccardi 1925.

⁶ Ser profesor de literatura italiana había sido una de sus principales aspiraciones, quizá debido a su admiración por Carducci, que lo había sido; pero cuando obtuvo la habilitación estaba ya demasiado des acostumbrado a la vida civil (en el sentido de civilizada) para poder desempeñar la profesión de manera ortodoxa. Rebotó de una cátedra de *liceo* a otra incumpliendo sus obligaciones y chocando con directores y alumnos hasta su temprana muerte.

⁷ En carta del 20 de junio de 1910, escribe a Novaro: «Non mi dimentico né lei né “i cinque viros”. Ma ho sulle spalle il libretto!» [‘No me olvido ni de usted ni de los *cinque viros*. ¡Pero tengo sobre los hombros el libretto!’]. Todas las traducciones del italiano son mías.] (Boero, Merlanti y Aveto, 2003: 48). El libreto, según los editores de las cartas es el del *Don Chisciotte*. La expresión italiana «ho sulle spalle» parece más bien dar idea de una tarea que se hace con poco entusiasmo, por obligación o sentido de la responsabilidad. Según el catálogo de la Fundación Mario Novaro, director de *La Riviera ligure*, se conservan allí 192 cartas de nuestro poeta a su amigo periodista, de 1898 a 1919, año de la muerte de Ceccardo, que es con mucha diferencia uno de los correspondientes más asiduos del periodista con Corrado Govoni y Marino Moretti, pero los documentos no están digitalizados, por lo que solo he podido consultar los publicados en los epistolarios citados.

⁸ En otra de sus cartas a Mario Novaro con fecha del 12 de julio de 1910, Ceccardi escribía: “Due atti del libretto son già terminati: al terzo son dietro e l’epilogo non mi occuperà troppo” [‘Dos actos del libretto ya están acabados: en el tercero estoy trabajando y el epílogo no me llevará mucho’] (Boero, Merlanti y Aveto, 2003: 54). El hecho de que no se hable del prólogo, existente, sino de un epílogo inexistente parecería indicar que a estas alturas el plan original de la obra comprendía tres actos y un epílogo –lo cual justificaría la relativa brevedad del tercer acto– y fue modificado sucesivamente. En cualquier caso, comparando esta afirmación con la contenida en la carta citada precedentemente constatamos que Roccatagliata había escrito los casi 1.000 versos de los dos primeros actos en algo más de 20 días.

ligure de Oneglia,⁹ que dirigía el citado Novaro, publicaba los primeros versos del texto bajo el título «La partenza di Don Chisciotte» y con una nota que advertía: «Es el prólogo de un poema dramático en tres actos con música del maestro ligur Guido Dall'Orso». De quien por cierto, no se sabe absolutamente nada. No nos ha llegado ninguna otra composición suya, ningún rastro en el diccionario biográfico Treccani;¹⁰ en el internet se encuentran, cómo no, pocas referencias a alguien de tal nombre, que, pese a la vaga coincidencia cronológica, no podemos saber si verdaderamente es nuestro compositor, y una de las cuales lo situaría en Estados Unidos, como solicitante de residencia, en 1927. Pero lo que es más importante para nuestros fines es que no se ha conservado, que sepamos, ningún fragmento de la partitura original de su *Don Chisciotte*, y como nos consta por declaraciones del mismo Roccatagliata que tuvo que escribir sus versos para una música ya compuesta por el autor,¹¹ conocer las características musicales de la obra de Dall'Orso habría sido de indudable utilidad a la hora de valorar las del texto verbal y el tipo de personaje que construye.¹²

La opereta nació con mala estrella, pues tras un periodo de espera, como ya hemos visto, bastante largo para llegar a la escena, el texto del poeta ligur tardó aún muchos años más en ver la luz completo, de manera que al texto de la pieza escrita por nuestro poeta, tal como se estrenó y tal como se publicó en su momento, le faltaba el tercer acto,¹³ por una serie de vicisitudes que trataré de resumir. Roccatagliata Ceccardi había empezado y probablemente terminado, como hemos visto, la redacción de su texto en verso con mucha antelación respecto a la fecha de la *prima* –que tuvo lugar el 4 de marzo de 1916 en el teatro Carlo Felice de Génova– pues en 1910 afirmaba, según he indicado previamente, que había escrito una buena parte de la obra: dos actos (no menciona el prólogo), parte del tercero y un epílogo que no debió llegar a escribirse nunca, pues como hemos visto, había desaparecido ya, sustituido por un prólogo, al publicarse algunos fragmentos en el citado número de *La Riviera ligure* de abril de 1911. El tercer y último acto estaba seguramente terminado en 1913, cuando en la misma revista dirigida por Novaro, en el número de julio, se publicó una pequeña parte de su texto. De las cartas sobre la corrección de pruebas que Ceccardo mandó al director de la revista en los meses precedentes a esta fragmentaria publicación del tercer acto se puede deducir que el poeta disponía en ese momento del texto completo, pues después de mandar los versos del parlamento de don Quijote que efectivamente aparecieron en las páginas de la revista, aún proponía al director publicar el acto entero, afirmando que era breve –como efectivamente es– y ofreciéndolo por la misma compensación económica establecida para el fragmento publicado. En aquel momento, quejándose en tercera persona de su mala suerte habitual, Roccatagliata daba a entender que las relaciones con el compositor Dall'Orso no eran exactamente idílicas, al escribir: «Se lo ofrezco [el tercer acto] esta mañana [...] porque he recibido una carta del Maestro [diciéndome] que sacrificará parte de aquella poesía. Uno de los típicos mazazos que le caen en la cabeza a Ceccardo».¹⁴ Efectivamente, el tercer acto, que tampoco Novaro quiso publicar completo, no era del gusto del músico, que al final decidió sustituirlo completamente con otro de su pluma; decisión que seguramente fue la que empujó por fin en 1916 a Roccatagliata Ceccardi a publicarlo completo en *La Liguria illustrata*, donde debió de aparecer más o menos en coincidencia con el estreno de la ópera en el teatro Carlo Felice de Génova. Pero no hay que excluir que esta publicación no incluya todo el texto original del tercer acto, que tal como está publicado cuenta con unos doscientos versos menos que el primero y el segundo.

⁹ La revista ha sido digitalizada y se puede consultar online a través de la página web de la Fondazione Mario Novaro <<http://www.fondazioneonovaro.it/new/php/riviera.php>> [12/06/2019]. Los fragmentos publicados en ella son: «La partenza di Don Chisciotte», que recoge los 71 versos del prólogo, (Roccatagliata Ceccardi 1911); y el largo parlamento heroico de don Quijote en la escena II del tercer acto (vv. 154-190) con el título «Il ritorno di Don Chisciotte» (Roccatagliata Ceccardi 1913). En esta publicación se advierte en nota que los versos forman parte de la escena III, pero cuando sucesivamente se publique el acto completo en *La Liguria illustrata* (Roccatagliata Ceccardi 1916a), constará solo de dos escenas y los versos se encontrarán por tanto en la segunda, no en la inexistente tercera; lo cual podría ser indicio de alguna modificación por parte de Ceccardo acaecida a causa de los dimes y diretes con el compositor entre 1911 y 1916. Los dos fragmentos aparecidos en *La Riviera ligure* se publicaron de nuevo en el volumen póstumo de C. Roccatagliata Ceccardi (1925: 103-105). Véase Lanzola, Navone y Pesce 2015: 21.

¹⁰ Sí aparece en el citado D'Angelis (1918: 103): «Dall'Orso, Guido. Fece rappre[se]ntare: *Don Chisciotte, opera comica in tre atti*, su libretto di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genova, T[eatro] Carlo Felice, 4 marzo 1916).» Como se puede ver no se le atribuyen otras composiciones.

¹¹ Véase Boero, Merlanti y Aveto (2003: 104), donde en una carta de Ceccardo a Novaro se lee: «E poi Ella sa che ci misi le mani a musica già fatta!»; «Y además Usted sabe que empecé a trabajar [lit.: le puse las manos] con la música ya hecha!».

¹² Véase al respecto lo que afirma Presas (2015: 191). Tampoco existen datos sobre los intérpretes del estreno. El archivo del Teatro Carlo Felice de Génova se destruyó casi completamente durante la segunda Guerra Mundial.

¹³ El tercer acto de Roccatagliata fue publicado, como ya he dicho, en *La Liguria illustrata* (Roccatagliata Ceccardi 1916a: 75-85). He podido obtener una copia gracias a Anna Maria D'Agostino de la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea de Roma, a la que aprovecho para agradecer públicamente aquí su amabilidad. Véase Boero, Merlanti y Aveto 2003: 48, n. 3.

¹⁴ «Gliela offro stamane, [...] ché mi è giunta una lettera del Maestro che sacrificherà parte di quella poesia. Una delle solite mazzate che capitano sul capo a Ceccardo.» (Lanzola, Navone y Pesce 2015: 61-62).

Quizá el mencionado desacuerdo entre compositor y poeta, que también por motivos económicos se venía presentando desde hacía tiempo y estaba destinado a empeorar aún,¹⁵ fuese la razón por la que se pospuso el montaje escénico y el estreno de la ópera, pero lo que es seguro es que antes de que este llegara a hacerse realidad, las circunstancias históricas de Italia sufrieron un cambio significativo: el 28 de junio de 1914 el asesinato de Sarajevo fue el detonante que un mes más tarde hacía estallar la I Guerra Mundial y poco menos de un año después, en mayo de 1915, Italia se alineó contra las potencias centrales como consecuencia del fervor bélico de los intervencionistas, entre los que se contaba Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Con la nueva situación, el tercer acto escrito algunos años antes, en el que se presentaba el regreso de un don Quijote vencido a su aldea, si ya antes no le gustaba al maestro, se hacía ahora aún menos aconsejable, pues podría haber sido considerado derrotista e incluso antipatriótico.

Debió de influir este motivo —quizá unido a una negativa de nuestro poeta, negativa que no podemos más que imaginar, a modificar un texto que ya se mostraba reluctantante a cambiar en 1913— para que Dall’Orso, ya descontento antes, reescribiera un texto alternativo, presumiblemente para que la ópera pudiera terminar de manera algo menos disfórica, aunque hay que admitir que sin lograr un gran resultado en este sentido. El texto que el músico extrajo del *Quijote* para completar el tercer acto era muy distinto del de los dos precedentes compuestos por Roccatagliata Ceccardi, que poseía un estro y un estilo difíciles de imitar; el tercer acto de Dall’Orso contenía trozos en prosa directamente trasladados de la traducción decimonónica del *Quijote* de Bartolomeo Gamba, mientras que en los que estaban en verso la versificación era muy simple, más cantable seguramente que la del poeta, pero al servicio de un texto no solo muy breve —dos pequeñas escenas sobre el escrutinio de la biblioteca, que se hacía coincidir con la llegada de don Quijote a casa— sino completamente superficial e insignificante. Además no modificaba el trazado argumental que había concebido Ceccardo, sino que se limitaba a eliminar las últimas escenas, el parlamento heroico de don Quijote y el coro de aldeanos que lo acompañaba, pero sin resolver el problema de la vuelta del héroe herido y derrotado. En cualquier caso, debió de ser el que se llevó a escena, si es que se llegó a representar un tercer acto, como afirma una nota al principio del texto publicado en *La Liguria illustrata* (Roccatagliata Ceccardi 1916a) algunas semanas antes del estreno de la ópera:

En la primera parte de la Trilogía de *Don Quijote* que se representará en estos Carnavales en el teatro Carlo Felice —libreto de Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, música del maestro Guido Dall’Orso— este creyó conveniente por razones de brevedad seguir en el acto III un diseño más reducido que el del Poeta, tomando por completo acción y palabras de la novela de Cervantes —como aclara una nota al acto III del mismo libreto.¹⁶

Algunas de las afirmaciones contenidas en la nota merecen un rápido comentario: si por una parte está claro que la trilogía mencionada nunca pasó de ser un proyecto efímero del entusiasta Ceccardo, concebido ante la inminencia del anhelado estreno —y probablemente abandonado con la misma celeridad ante el escaso éxito—, por otra, aunque es cierto que el texto de Dall’Orso es aun más breve que el ya muy breve original del poeta, la modificación seguramente encubre un desacuerdo más profundo entre este y el compositor: lo que, además de simplificar estilísticamente el texto, suprimió el músico fue el parlamento épico con el que el don Quijote de Ceccardo trazaba una fantástica genealogía caballeresca, mientras le iban faltando las fuerzas en una escena de gran patetismo, pero no introdujo una modificación conceptual que eliminase la impresión indeseable para el público, a pocos meses de la entrada de Italia en guerra, de contemplar la vuelta de un héroe sustancialmente derrotado. En fin, en la publicación del libreto de 1916, al inicio del tercer acto hay solo una nota que de manera ambigua repite el concepto ya visto en la nota al tercer acto de *La Liguria illustrata* sin dejar muy claro quién es el autor del texto:¹⁷ el que lea aquel libreto publicado en Genova como programa de mano, con un formato bastante particular, por la editorial «I.G.A.P. già Montorfano & Valcarengi», podría pensar que el

¹⁵ En otra de las cartas a Novaro de 1912 ya escribía Roccatagliata-Ceccardi: «Anche quel maestro del *D[on] Chisciotte* ora che è stato da me servito fa il sordo su un po’ danaro [*sic*] che mi deve ancora. [...] – Eppure ho fatto miracoli! Ma nulla a me da [*sic*] buon frutto!» [‘También aquel maestro del *Don Quijote*, ahora que ya se ha servido de mí se hace el sordo sobre un poco dinero que me debe todavía. [...] ¡Y sin embargo he hecho milagros! ¡Pero a mí nada me da buen fruto!’]. Boero, Merlanti y Aveto 2003: 187.

¹⁶ Roccatagliata-Ceccardi 1916a: 75, «N.d.r.: Nella prima parte della Trilogia del *Don Chisciotte* che verrà rappresentata in questa stagione di Carnevale al teatro Carlo Felice —libretto di Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, musica del maestro Guido Dall’Orso— questi credette per ragione di brevità seguire nell’atto III un disegno più ristretto di quello del Poeta: togliendo del tutto azione e parole direttamente dal romanzo di Cervantes —come appunto chiarisce una nota del libretto stesso all’atto III».

¹⁷ «Il maestro in quest’atto per ragioni di brevità ha creduto opportuno seguire un disegno più ristretto di quello del poeta: togliendo del tutto direttamente azione e parole dallo stesso romanzo del Cervantes». ‘El maestro, en este acto, por razones de brevedad, ha considerado oportuno seguir un diseño más reducido que el del poeta, sacando directamente acción y palabras de la misma novela de Cervantes.’ (Roccatagliata Ceccardi 1916b y c: [42])

texto del último acto es fiel reproducción de (una traducción de) Cervantes, pero en realidad solo algunos pasajes en prosa lo son. Las pocas secciones en verso hay que atribuírselas enteramente a Dall'Orso, aunque así no conste por ninguna parte.

Esta primera edición del libreto presenta algunas curiosidades más. Profusamente ilustrada con los dibujos de Pipein Gamba, pseudónimo de Giuseppe Garuti, dibujante famoso que había diseñado escenografía y figurines para la puesta en escena, constituye un curioso cuadernillo apaisado con veinticuatro hojas (48 páginas)¹⁸ de 244 × 168 mm con una distribución irregular del texto en columnas, e ilustraciones en línea roja como fondo de todas las páginas. En la portada aparece solo el título, *Don Chisciotte*, en letra ornamental de estilo *art nouveau* dibujada por el mismo ilustrador sobre una clásica escena a colores (cuadricromía) que representa el choque del protagonista con el aspa de un molino sobre un fondo en el que Sancho Panza se desgañita delante de otro molino que por cierto tiene más de holandés que de manchego. La primera página, además de una cita («“Il riso è un filo d'oro frammisto alla trama della vita...” Lorenzo Sterne»), incluye otra perspectiva dibujada en línea roja de la misma escena del encontronazo de don Quijote con el aspa del molino, ahora desde una angulación distinta, de frente a Rocinante y sin fondo, y los extremos de la obra de este modo: «GUIDO DALL'ORSO / D. CHISCIOTTE / 3 ATTI E UN PROLOGO / PAROLE DI / CECCARDO, CECCARDI ROCCATAGLIATA [sic] / DISEGNI ORIGINALI DI PIPEIN GAMBA / TUTTI I DIRITTI DI ESECUZIONE, RAPPRESENTAZIONE, RIPRODUZIONE, TRADUZIONE E TRASCRIZIONE SONO RISERVATI / (PRINTED IN ITALY) FEBBRAIO 1916 (IMPRIMÉ EN ITALIE)».¹⁹

En 1975 la Banca della Lunigiana e della Spezia llevó a cabo una edición conmemorativa (Roccatagliata Ceccardi 1975) en la que se reprodujo facsimilarmente el manuscrito autógrafo del poeta, pero tan solo de los dos primeros actos de la obra, con una breve introducción sin título de Giorgio Bàrberi-Squarotti. Este facsímil del manuscrito se presenta junto a la copia, que aunque con algunas curiosas variantes se define anastática, del libreto que acabamos de describir, y cuarenta láminas en colores, montadas sobre cartones, con las reproducciones de los figurines originales de Pipein Gamba, todo ello en un estuche rígido a forma de libro infolio. Por lo que se refiere al libreto, en primer lugar, esta copia de 1975 presenta en la portada, sobrescrito a la lámina de la original –en la que como se recordará solo aparecían las palabras artísticamente dibujadas «Don Quijote»– tres líneas de texto impresas en mayúsculas negras: «GUIDO DALL'ORSO / DUE ATTI E UN PROLOGO / PAROLE DI CECCARDO ROCCATAGLIATA- CECCARDI». La segunda línea presenta la palabra «due» mal colocada,²⁰ ligeramente más baja que el resto de la línea, con un tipo levemente más pequeño que las otras cuatro palabras y sobre una mancha blancuzca, como si se hubiera borrado otra palabra antes de imprimirla. En la contraportada de esta copia de 1975 del libreto de 1916 aparece también un elemento ausente en el ejemplar de la biblioteca Sormani, la indicación del precio: «L. 1,50». En la primera página la indicación de la fecha ya no es «febbraio 1916» sino «marzo 1916» y además se han corregido algunos elementos: de nuevo aparece la indicación de «Un prologo e due atti» en lugar de la original «3 atti e un prologo» y el nombre del poeta se presenta ahora correctamente como «Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi», no ya el extraño «Ceccardo, Ceccardi Roccatagliata» del ejemplar más antiguo. De todo ello parece posible deducir que de este libreto se hicieron dos emisiones en 1916, la primera en febrero (Roccatagliata Ceccardi 1916b), sin sobrescritos negros en portada y contraportada y con las características descritas en la primera página, quizá para ser usada como programa de mano en las funciones teatrales; la segunda en marzo (Roccatagliata Ceccardi 1916c), añadiendo los autores de música y texto y el precio –probablemente con la esperanza de vender algunos ejemplares para cubrir gastos– en primera y cuarta de cubierta y corrigiendo el error del nombre del poeta en la primera página. Por fin, cuando se reprodujo esta segunda emisión en 1975, se decidió eliminar las últimas siete páginas que contenían el texto del tercer acto pergeñado por Guido Dall'Orso, sustituyendo al final lo necesario para llenar solo 22 hojas (11 pliegos) en vez de las 24 del original (12 pliegos); y como consecuencia se corrigió la portada, cambiando el «tres actos» por «dos actos» (lo cual justifica la mancha blanca a la que aludíamos antes), y la primera página de la misma forma.

Por desgracia no parece posible establecer con certeza con cuántos actos se representó la obra; Bàrberi-Squarotti (1975: [7]), en la introducción (sin título ni numeración de páginas) tan breve como certera con la

¹⁸ La numeración, sin embargo, es relativa a las columnas en las que está dispuesto el texto, que a veces son dos o tres por página, por lo que llega hasta el número 67, aunque las tres últimas columnas en las dos últimas páginas no llevan numeración (serían las 68, 69 y 70).

¹⁹ Este libreto, bastante raro, he podido consultarlo a través de la reproducción digital del ejemplar de la Biblioteca Municipal Sormani de Milán (sig. NOV G 4) que me ha preparado y enviado amablemente la bibliotecaria Manuela Adorni a la que aprovecho para agradecer vivamente aquí su rápida y eficaz asistencia.

²⁰ He visto dos ejemplares distintos de esta reproducción anastática del cuadernillo, uno de mi propiedad (es posible todavía adquirir ejemplares usados de la publicación conmemorativa en el internet) y otro de la Biblioteca Universitaria de Génova que ha fotografiado Oreste Massolo, que prepara su trabajo final de grado sobre temas afines.

que presenta la edición facsímil del manuscrito, da a entender que, de las críticas contemporáneas al estreno aparecidas en un diario de Génova (*Il cittadino*), es posible deducir que solo se representaran el prólogo y los dos actos. Aún más, en favor de esta hipótesis parece apuntar también el hecho de que la edición conmemorativa de 1975, en el facsímil del manuscrito de Roccatagliata Ceccardi, también contenga solo el prólogo y los dos primeros actos. Es como si se hubiese querido eliminar completamente cualquier rastro de aquel tercer acto del poeta que nunca se llevó a escena y, de paso, también del texto preparado por Guido Dall'Orso publicado en el cuadernillo original.²¹

Como quiera que sea, el hecho es que la obra finalmente fue a escena en el teatro Carlo Felice de Génova el 4 de marzo de 1916, en plena Guerra Mundial, constituida por el prólogo y los dos primeros actos de Roccatagliata-Ceccardi y quizá completada por el tercer acto con el breve y prosaico texto de Guido Dall'Orso. Y fue un estrepitoso fracaso. Lo cual probablemente lo podemos atribuir a factores ligados a la música²² y al montaje, pues por alambicado que nos pueda resultar hoy el texto, si por una parte su autor era conocido y gozaba de consideración gracias a composiciones como esta –es decir que tenía su público– por otra no parece demasiado arriesgado afirmar que el primer ingrediente para el éxito de una ópera es la música y en segundo lugar, antes que el texto, cuenta la calidad del montaje escénico y de la interpretación. Aunque no podemos asegurar cuáles fueron los factores que condujeron la obra al fracaso, pues contrariamente a lo que suele ser práctica común ni siquiera se indicaron los nombres de los actores en la edición original del libreto y, como ya he dicho, no nos ha quedado partitura de la música de Dall'Orso, es posible que fuese una conjunción de circunstancias adversas, incluida la situación de guerra, la que llevara al poco halagüeño resultado. Veamos ahora, más allá de la enrevesada historia externa de esta adaptación dramática, a la que ya he dedicado demasiado espacio, las características de la refundición llevada a cabo por el poeta ligur.

Volviendo, pues, a nuestro poeta y a las características de su texto, quizá sea útil recordar que por lo que se refiere a la parte de su creación más habitualmente considerada, que es la poesía, la crítica lo emparenta con Carducci, por sus temas, y por su léxico y retórica con D'Annunzio. Un estilo difícil, sintácticamente complicado, lleno de encabalgamientos e hipérbatos y a veces casi hermético por lo rarefacto del vocabulario, con un juego estrófico y rítmico que a nosotros no puede dejar de recordarnos aquel modernismo a cuyos cisnes González Martínez conminó a torcerles el cuello, dan a sus versos una cierta elevación áulica poco afín con el género lírico cómico, pero sin embargo todas estas características se reflejan fielmente en la creación teatral que aquí nos ocupa. Los versos predominantemente endecasílabos en los que está escrito este *Don Chisciotte* de 1910-1916 son entre otras cosas, como afirma Bàrberi-Squarotti, «decididamente antimusicales, incluso cuando el autor se sirve de metros líricos tradicionalmente elegidos y usados en la búsqueda más fácil de solución de la palabra en sonido o incluso en línea melódica, como los octosílabos, sobre todo, y los heptasílabos».²³

Y para que no se diga que es hablar por hablar, buena muestra de ello puede ser este parlamento con el que Don Quijote comenta su llegada a la venta (Roccatagliata Ceccardi 1975: II, 11-12):

DON CHISCIOTTE (*agitandosi nella sella*) – Un castello! E torri a serto!

merli d'oro e d'or le porte:

meraviglia! E il ponte aperto

senza lance e senza scorte!

(*Don Chisciotte si precipita avanti: le due giovani si affrettano a raggiunger la porta.*)

DON CHISCIOTTE (*continuando*) – Avanti, Don Chisciotte...

Ahimé, che veggo? (*Si arresta.*)

Fuggon due dame! (*Rivolgendosi alle donne:*)

Per pietà fermate

²¹ En la edición conmemorativa de 1975 la reproducción facsimilar del manuscrito de Roccatagliata Ceccardi presenta una variante respecto al texto reproducido en el libreto. En el libreto, la obra termina con las palabras de Sancho, que mientras recoge a su señor maltrecho por el encontronazo con el molino, le hace notar que él le había advertido y le desea que Dios le libre de otros errores. En el manuscrito estas palabras aparecen en paralelo a la primera parte de un largo parlamento de los aldeanos que ríen de don Quijote caído, parlamento coral que termina la obra. En otro orden de cosas, ¿es de suponer que Ceccardi preparase un manuscrito con solo el prólogo y los dos primeros actos para la puesta en escena? Porque el manuscrito original debería haber contenido también el tercer acto. ¿Lo mandaría el mismo Ceccardi a *La Liguria ilustrada* sin hacer copia, tras de lo cual se perdió? ¿O este fue suprimido por el editor?

²² En esta opinión me reconforta Edilio Frassoni (1980: 118), donde, basándose en las críticas del estreno, afirma que la música fue considerada carente de las más elementales reglas armónicas. En cualquier caso la crítica previamente mencionada a través de la cita de Bàrberi-Squarotti tampoco era particularmente benévola con el texto.

²³ G. Bàrberi-Squarotti (1975: [7]): «la versificazione decisamente antimusicale, anche là dove l'autore si serve di metri lirici tradizionalmente scelti e usati proprio nelle ricerche più facili della parola in suono, o addirittura, in linea melodica: l'ottonario, anzitutto, e il settenario».

l'alato piè. Un cavalier io sono
errante: e ogni gentil dettato in cuore
mi trascrissi vegliando in sul volume
di Felician maestro. – Eccelsa stirpe
vi ravviso e m'inchino.²⁴

Como ya ha quedado claro, la obra original completa como la concibió su autor está formada por un prólogo y tres actos. El prólogo, con solo setenta y dos versos a cargo del personaje de don Quijote, presenta al hidalgo en su casa, solo en escena, sumergido en sus lecturas, de las que pasa a imaginar, primero, una dama ideal a la que ofrecer sus proezas e inmediatamente después, el sabio que escribirá sus andanzas. Para esta parte el poeta sigue el texto original, aunque resumiéndolo y solo en la medida en que lo permiten el cambio de lengua y la versificación;²⁵ «La razón de la sinrazón...» (*Q* I.1.2)²⁶ con lo que sigue, se convierte en los primeros endecasílabos ceccardianos (vv. 1-10), ornamentados con los añadidos oportunos –o inoportunos– para recabar dificultosamente (nótese los hiatos y el diptongo de ‘mia’) la medida pretendida: «La ragion che ragione alcuna / non cavalca con lancia a dar battaglia / a la mia ragion, così m'aduggia / che di vostra Beltà con ragione / mi dolgo...». A ello siguen las razones que don Quijote se da para elegir una dama (*Q* I.1.8-9): «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma...», que suenan así en el verso de Ceccardo: «Ahi! Senza amore / il cavalier errante è come a maggio / alber magro di verde e di autunno / spoglio di grappi... irriso dagli uccelli!», y llegan hasta el gigante Caraculiambro enviado a la dama. Se vuelve luego atrás en la materia novelesca al enumerar las preferencias caballerescas de Alonso Quijano, citando a Palmerín, Galaor y Bernardo del Carpio, «che uccidesti Orlando a Roncisvalle» (col. 4, vv. 30-31: *Q* I.1.4) para llegar a esta adaptación del famoso pasaje del capítulo 2 de la I parte (*Q* I.2.3):

DON CHISCIOTTE – E volando pel tempo, in su le carte
canuto, uno scrittore già veggo. E ardito,
scrive:
«Avea dal balcone d'Oriente
con dolce atto affacciandosi, la molle
capigliatura d'oro in su la terra
spiegata Apollo viator, e in verde
fremite sussurravano pei campi
le compagnie degli alberi,
[...]
quando Don Chisciotte,
cavalier della Mancia, in sul fatato
Ronzinante, partissi a empir di gloria
il pian di Monticello.»
Oh fortunata
età, secolo grande, allor che al sole
fuor da volumi alieran con grido
épico le mie gesta [...].²⁷

²⁴ Cito siempre el texto por la citada edición facsimilar del libreto de 1975, indicando la numeración de las columnas; aquí, col. 11-12. La traducción es siempre mía: 'DON QUIJOTE (*Agitándose en la silla*) – ¡Un castillo! ¡De torres coronado! / ¡Con una guirnalda de torres! / Almenas de oro y de oro las puertas: / ¡Maravilla! ¡Y el puente abierto / sin lanzas y sin escotas! / (*Don Quijote se precipita hacia adelante: las dos jóvenes se apresuran a alcanzar la puerta*). DON QUIJOTE (*continuando*) – ¡Adelante, don Quijote! / ¡Ay de mí! ¡Qué veo? (*Se para*.) / ¡Huyen dos damas! (*Dirigiéndose a las mujeres*): Por piedad, detened / el alado pie. Un caballero soy yo / andante: y todo amable dictado en el corazón / me transcribí velando sobre el volumen / de Feliciano maestro. – Excelsa estirpe / os reconozco y me inclino.'

²⁵ Véase de nuevo Presas 2015: 191.

²⁶ El tercer número, o sea, el segundo árabe, indica la numeración de párrafos de García Bardón 2005.

²⁷ Col. 4-5. 'DON QUIJOTE – Y volando por el tiempo, sobre los papeles / canoso, un escritor ya veo. Y audaz, / escribe: «Había por el balcón de Oriente / con dulce acto asomándose, la blanda / cabellera de oro sobre la tierra / desplegado Apolo caminante, y en verde / temblor susurraban por los campos / las compañías de árboles / [...] cuando don Quijote, / caballero de la Mancha, sobre el predestinado / Rocinante, partiose a henchir de gloria / el llano de Montiel.» Oh, dichosa / edad, siglo grande, cuando al sol / saliendo de los libros volarán con grito / épico mis gestas.'

Esta parte inicial tiene solo, sin embargo, setenta y dos versos del total de 1.364²⁸ y acaba con el hidalgo que se viste la armadura y abre la puerta, tras de la cual lo espera Rocinante iluminado por un rayo de sol.

Si hasta aquí el poeta glosa de cerca, con las limitaciones del caso, el texto cervantino, a medida que entra en materia, el poema de Ceccardo se va alejando progresivamente de su modelo, por el sistema de añadir elementos más escénicos que diegéticos que no tienen que ver con la historia cervantina, sino que están más bien concebidos en función del género lírico y del espectáculo. En el primer acto, dividido en tres escenas, se presenta, en la primera, el diálogo entre las dos mozas de partido y un chiquillo que bromea con ellas en un diálogo de puro relleno escénico y ambientación sin ninguna relación con el original, escena que sobre todo proporciona una perspectiva externa a las aventuras de don Quijote que en tal escenario se van a desarrollar, mientras que la focalización diegética de la novela se orienta en una perspectiva centrada en el personaje principal. Sucesivamente, la segunda escena ofrece la llegada de don Quijote a la venta (vv. 108-180: *Q* I.2.9-21), que toma por castillo (son los versos citados más arriba), su recepción por parte de las dos mozas del partido y del ventero, que se burlan de él, secundando sus locuras, y la cena que don Quijote ingiere sin quitarse la celada (vv. 181-250: *Q* I.2.22-28), tras la cual el caballero pide al ventero que lo ordene caballero (vv. 261-304: *Q* I.3.1-4). En la tercera escena se lleva a cabo la vela de las armas, con el encuentro en el que don Quijote pone fuera de combate a un arriero que osa liberar el pozo en el que se apoyaban las armas (vv. 326-450: *Q* I.3.8-13), y por fin tras la ordenación por parte del ventero (vv. 483-525: *Q* I.3.17-20), se cierra con un coro apócrifo y ornamental en que las mujeres, los arrieros y los varios personajes secundarios celebran burlescamente al sedicente caballero y sus fantasías. Como se puede ver, aparte de los añadidos propiciados por el género y el soporte musical, el primer acto sigue no de muy lejos los acontecimientos narrados en los capítulos 2 y 3 de la primera parte, pero el texto ya no está tan apegado a la letra de su modelo como en el prólogo, y los personajes secundarios –en particular las dos «aventureras», como las llama Roccatagliata, y el chiquillo– cobran, sin llegar por ello a crear una historia propia, un protagonismo notable en perjuicio de don Quijote. Por otra parte, a testimonio involuntario de cómo el loco caballero fuese un tipo bastante preconfigurado en el imaginario colectivo, los personajes secundarios se comportan ante él como si ya le conocieran, sin asombrarse excesivamente de su locura y secundando las fantasías caballerescas incluso antes de que don Quijote las mencione.

Después de los coros que cierran el primer acto, el segundo empieza de la misma manera: tomando pretexto de los molinos en torno a los que se estructura el episodio más famoso del *Quijote*, una de las constantes diegéticas que difícilmente pueden faltar en una adaptación de cualquier género de la novela cervantina, esta sección del texto se abre con una larga escena idílica ornamental en la que, entre campesinos que intentan hacer que se mueva el mecanismo en un día sin viento, dos enamorados –referencia a las máscaras tradicionales del carnaval– pelan la pava, mientras el molinero, viejo, los contempla y reflexiona sobre la estación estival de los amores que para él ya pasó. Hasta aquí (vv. 593-700) nada del original. Es en la segunda escena donde entra en acción don Quijote, que llega en su caballo seguido por un Sancho de cuya presencia no se ofrecen mayores explicaciones, pues forma parte, sin duda, de la imagen pública y generalmente conocida del figurón carnavalesco en que la ópera bufa italiana ha convertido al caballero manchego. Los primeros versos (701-758) de la escena reproducen con bastante adherencia la famosa conversación entre el caballero y su escudero que precede también en el original el encuentro con los molinos de viento (*Q* I.8.23):

SANCIO – Cavalier, Cavalier,
la Vostra Cortesia
prego che non oblii
quella che a lo scudier
promise, solatia,
terra sul mar...
premio al suo lungo andar...
DON CHISCIOTTE – Oh, Sancio, Sancio! Anima schietta, fido
scudier! Tal fu de' cavalier erranti
perenne norma che entro lor conquisto
uno scudier lasciassero, severo
moderatore di governo, ch'uso
egli al freno dei nobili cavalli
imbrigliar il popolo sapesse.

²⁸ El primer acto va del verso 73 al 592; el segundo del 593 al 1057; el tercero, con solo 307 vv., del 1.058 al 1.364. El cómputo, como ya se ha dicho, podría variar, debido a la no siempre clara disposición tipográfica de los versos –y a su irregular escansión métrica– que a veces no permite dilucidar si dos o más líneas constituyen un único verso o más de uno.

Tal costume m'è sacro. Anzi fiorirlo
 di gentilezza io voglio. – E sempre un uso
 fu ai cavalieri attender che la magra
 vecchiaia, col manipolo dei mali,
 montassi sulla groppa dei serventi
 prima di premiarli di qualch'ermo
 contado, o d'un castello a mezzo l'alpe
 appollaiato; io no, che il cor mi dice
 com'io conquisterò entro sei giri
 di sol appena un vasto impero, in sei
 regni partito... Di quel d'oriente,
 Sancio, tu sarai Re!

SANCIO (*lietissimo*) – Evviva!

DON CHISCIOTTE (*c[ome] s[opra]*) – E come
 dubitar ne potresti? Ecco, già veggo
 il bel reame. O dolce terra al sole,
 rigata a pian' da fiumi, fruttuosa
 di pampi e olivi a colli... la fortuna
 sempre con sue fantastiche chimere
 negli Erranti s'abbate, e sempre il loro
 desio sorpassa...

SANCIO (*c[ome] s[opra]*) – Dunque, cavaliere,
 se per quelle chimere una mattina
 io mi svegliassi Re – vorrei sapere
 s'anche la donna mia – la Giovannina –
 si sveglierà Regina? – O viva, viva,
 parmi d'essere già Re!²⁹

La tercera escena, que sigue inmediatamente a este diálogo entre don Quijote y Sancho, en cambio, vuelve a focalizarse en los personajes corales, que entonan canciones de alabanza al verano al ver que de nuevo empieza a soplar viento y el molino se pone en marcha. Los personajes que ocupan el centro de la escena y cuya perspectiva se privilegia vuelven a ser los secundarios, campesinos y aldeanos, que, junto a los dos enamorados, se prodigan en una excesivamente dilatada escena de costumbre. Por fin el encontronazo de don Quijote con el molino (*Q* I.8.1-12), pese a sus obvias complicaciones escenográficas, se representa en la escena final pero de nuevo en perspectiva externa, comentado por el coro de secundarios, que narra con grandes demostraciones de espanto el vuelo del caballero para resolverse brevemente en una canción coral que expresa el alivio de la burla y la alegría general, seguida por las admoniciones de Sancho a su amo que cierran el acto.

TUTTI – Incredibile avventura!
 A vendetta
 de la stretta
 fredda e nera che già il cuore
 di tremore
 ci abbrancò...
 ecco dal cuore su ne rampolla
 come una polla
 di riso... oh oh oh!
 Riso cresci, riso d'oro,

²⁹ Col. 42-43. 'SANCIO – Caballero, Caballero, / Vuestra Cortesía / ruego que no se olvide / la que al escudero / prometió, soleada, / tierra en el mar... / premio a su largo andar... DON QUIJOTE – ¡Oh, Sancho, Sancho! ¡Alma pura, fiel / escudero! Tal fue de andantes caballeros / perenne norma que en sus conquistas / un escudero dejasen, severo / moderador de gobierno, que, habituado / al freno de los nobles caballos, / poner riendas al pueblo supiese. / Esta costumbre me es sagrada. Aun más, adornarlo / de gentileza quiero. – Y siempre un uso / fue entre los caballeros esperar que la flaca / vejez, con su puñado de males, / se subiese a lomos de los sirvientes / antes de premiarlos con algún solitario / condado, o un castillo en medio de las montañas / encaramado; yo no, que el corazón me dice / que yo conquistaré en seis vueltas / del sol apenas un vasto imperio, en seis / reinos dividido... Del de oriente, / Sancho, ¡tú serás rey! SANCIO (*contentísimo*) – ¡Viva! DON QUIJOTE (*como antes*) – ¿Y cómo / podrías dudarlo? Mira, ya veo / el gran reino. Oh, dulce tierra al sol, / regada al llano por los ríos, fructífera / de pámpanos y olivos en los collados... la fortuna / siempre con sus fantásticas quimeras / en los Andantes se abate, y siempre su / deseo sobrepasa... SANCIO (*como antes*) – Entonces, caballero, / ¿si por esas quimeras una mañana / yo me despertase Rey – querría saber / si también mi mujer – la Juanita [sigue aquí el texto de Cervantes, en el que en esta primera ocasión la mujer de Sancho recibe el nombre de Juana Gutiérrez, como es sabido] / se despertará Reina? – ¡Oh, viva, viva, / paréceme ser ya Rey!'

con farnetico sonoro
 –come al vespero di maggio
 le campane in lor concento–
 squilla e trilla pel villaggio...;
 e gonfiandoti sul vento
 lungi ondeggia,
 romba, echeggia,
 in omaggio – oh oh oh! (*scoppio di risa altissimo*)
 de l’alato cavalier!...
 Quell’alato cavaliere
 che per cerulo sentiere,
 vagò in cielo, sul mattino,
 erto in groppa – oh oh oh! (*c[ome] s[opra]*)
 d’un fantastico ronzino:
 e pel nugol de la loppa
 che da l’aia usciva in su,
 non iscorse su’l cammino,
 il mulino... – oh oh oh! (*c[ome] s[opra]*)
 ... dentro cui... poi s’infilzò...;
 e poi giù precipitò...
 – oh oh oh! oh oh! (*c[ome] s[opra]*).³⁰

El tercer acto, que leo según el texto publicado en *La Liguria ilustrada* (Roccatagliata Ceccardi 1916a), presenta una escenografía muy compleja: un escenario por así decir desdoblado que permite ver, como en un corte, el interior de la casa de don Quijote a la vez que la plaza del pueblo de Montiel –donde caprichosamente se desarrolla la acción– situada delante de la morada del hidalgo. Más claro que de la explicación escénica queda el escenario gracias al boceto de Pipein Gamba, que como en los otros actos, ilustra en la primera página el aspecto que debe presentar la escenografía. La acción inicia con los nuevos personajes del cura y sir [*sic*] Niccolò, el barbero, que están llevando a cabo el escrutinio de la biblioteca, mientras la sobrina y la gobernante les explican cómo se ha vuelto loco don Quijote a fuerza de leer esos libros de caballerías (vv. 1.058-1.150: *Q* I.5.15-18 junto a *Q* I.6.5-14). La disposición escénica permite que las mujeres vayan lanzando por una ventana los libros que los dos hombres van revisando para formar un montón en la plaza, delante de la casa. La escena segunda continúa sin interrupción la primera, pero a lo lejos, fuera de escena, se van oyendo las voces de un coro que acompaña la vuelta de don Quijote. Llega este por fin rodeado de un coro de villanos que lo jalean burlescamente, invocando figuras literarias de la tradición caballeresca española, de Abindarráez a Valdovinos (trasunto de *Q* I.5.20),³¹ y haciendo rimar «don Chisciotte» con «molte botte» (‘muchos golpes’). Entra en escena «sobre el mísero asno de Sancho, el Héroe: maltrecho y abatido, chorreando sangre, con un trozo de asta de lanza en los hombros. Procede sosteniéndose a duras penas en la silla, apuntalado por los brazos de los aldeanos que entonan el canto de Urganda»,³² que, ni que decir tiene, es una *amplificatio* de Ceccardo en la que, a partir de la invocación de don Quijote al llegar malherido a casa («llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas», *Q* I.5.22), se explica cómo la maga curará con sus artes a don Quijote. Saliendo del estupor que les ha causado la inesperada llegada del baqueteado hidalgo, el cura, el barbero, la sobrina y el ama reciben a don Quijote, que alzándose con esfuerzo en la silla, entona un ridículo canto heroico

³⁰ Col. 58-59. ‘TODOS – ¡Increíble aventura! / En revancha / por la angustia / fría y negra que antes el corazón / de temor / nos atenazó... / ya del corazón brota en alto / como un manantial / de risa... oh oh oh! (*estallido de risa altísimo*). / Salta fuera, con gárrulo chorro, / de arriba del pecho... oh oh oh! / Risa, crece, risa de oro, / con algarabía sonora / – como en las vísperas de mayo / las campanas en su concierto – / repiquetea y tintinea por la aldea...; e hinchándose en el viento / lejos ondea, / retumba, resuena, / en homenaje – oh oh oh! (*estallido de risa altísimo*) / del alado caballero! ... / Aquel alado caballero / que por cerúleo sendero / vagó por el cielo, sobre el alba, / erguido en la grupa – oh oh oh! (*como antes*) / de un fantástico rocín: / y por la nube de salvado / que de la era subía / no pudo vislumbrar en el camino / el molino – oh oh oh! (*como antes*) / ... dentro del cual... luego se ensartó...; / y luego precipitó / oh oh oh! – oh oh (*como antes*)’. Para más inri, como se puede ver, los aldeanos interpretan el ataque de don Quijote como un choque accidental con el molino debido a la falta de visibilidad.

³¹ Los nombres aparecen adaptados al italiano de forma un poco arbitraria: «Largo al Moro Aben–Darrez, / lama d’oro, / che il Signore d’Antechiara, / Don Rodrigo de Narcéz [*sic*], / vinse in gara». El anacronismo es evidente, pues se vuelve aquí, tras la aventura de los molinos, al regreso de la primera salida en solitario de don Quijote, por lo que lógicamente no aparece Sancho Panza y el buen labrador Pedro Alonso, que devuelve a don Quijote baldado a su casa, es sustituido por un coro de anónimos villanos.

³² Roccatagliata Ceccardi 1916a: 80: «sul misero asino di Sancio l’Eroe: lacero e pesto, grondante sangue, con un troncone di lancia in spalla. Procede mal reggendosi in sella, puntellato dalle braccia dei villici i quali intonano il canto di Urganda.» Ceccardo no leyó bien su modelo, pues aquí está siguiendo el texto del regreso de don Quijote tras la primera salida, en solitario, y esta vuelta no se produce en el asno de Sancho, que por otra parte no aparece en efecto en este acto, sino sobre el jumento de Pedro Alonso (*Q* I.5).

en el que narra aventuras imaginarias que nada tienen que ver con la materia de la novela cervantina, pues se representa como compañero del rey Arturo (cuya única mención en el *Quijote* corresponde a la historia de la caballería andante que compone don Quijote para Vivaldo en el capítulo I.13.9-11) y de Carlo Magno cuando socorrió a Roldán en Roncesvalles.³³ Sus amigos consiguen hacerle descabalar y lo meten en la cama, tras de lo cual entre protestas de don Quijote en las que invoca al Cid y cantos burlescos de los aldeanos que imitan a don Quijote, las mujeres prenden fuego a la pira de libros. Al arder, según recita la indicación escénica, «de la llama altísima, toman el vuelo fantásticas figuras de dragones y caballeros que se arremolinan en largas volutas, crepitando en el aire. La placita y el cuarto [de don Quijote] se llenan con sus reflejos».³⁴ El coro de aldeanos celebra y describe las visiones, identificando a los personajes, don Quijote se agita en la cama, pidiendo la espada, pero entre todos consiguen calmarlo para que descanse, y con otra llamada que arroja nuevas visiones coreadas por los aldeanos termina la ópera.

También en este acto, como en el anterior, el protagonismo de los personajes centrales cede espacio a las figuras de relleno. Don Quijote no tiene más que un parlamento –o un aria– importante y a Sancho, como se ha visto, ni siquiera se le menciona, mientras que buena parte de la acción escénica corre a cargo de los aldeanos que acompañan a don Quijote, como sucedía en el acto precedente. En la versión del tercer acto de Guido Dall'Orso que se imprimió en el cuadernillo de sala en febrero de 1916, el eclipse de ambas figuras es aún más conspicuo, pues como ya se ha comentado, el compositor, al reducir el acto, eliminó la única intervención de una cierta importancia que en él tenía la figura del hidalgo.

Quizá último exponente del género lírico de larga tradición al que pertenece y en cuyas postrimerías se coloca,³⁵ el *Don Chisciotte* de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi presenta varias características que vale la pena reseñar a la luz de esa tradición: en primer lugar, la materia narrativa que se explota en la refundición dramática es muy escasa. Como se ha visto en la descripción del argumento, más o menos fielmente representados en escena solo se ven unos pocos episodios de los ocho primeros capítulos de la novela cervantina. Roccatagliata Ceccardi se detuvo en los umbrales del *Quijote* –efectivamente, si hubiera querido adaptarlo todo le habría hecho falta algo más que la trilogía anunciada– pero además, al reconstruir dramáticamente la materia novelística, no solo la desordenó creando una incoherencia con la aparición y desaparición del personaje de Sancho, personaje que no aprovechó más que en pequeña medida en su recreación, sino que de todas las aventuras del caballero de la triste figura incluyó solo el episodio más conocido, el de los molinos de viento. El resto es una representación de un don Quijote que, en el primer acto, con la cena cuaresmal de la venta y la vela de las armas, y en el segundo, en parte, con el ataque físico (sin texto) al molino, sí se presenta con algunas de las características de figurón cómico propias de la tradición del *dramma per musica* italiano, pero ni en el prólogo ni en el acto final sigue la caracterización de esa tradición. El personaje derrotado, algo delirante, patético y heroico que cierra el texto de Ceccardo es aún menos adecuado, como bien percibió Guido Dall'Orso, para una *opera buffa* carnavalesca que el lector soñador y enamorado del ideal que lo abre en el prólogo. Quizá por una afinidad personal –más de una vez en su vida desdichada se había oído comparar con el caballero cervantino³⁶– o porque refleja un cambio de sensibilidad que preludia ya los primeros quijotes dramáticos serios que vendrán a no más de diez años de distancia de la mano de Gherardi y Bragaglia, el personaje de Roccatagliata Ceccardi presenta dimensiones diversas y en cierto modo una profundidad algo mayor que muchos de los que se encuentran en la tradición de quijotes musicales italianos

Y esto nos lleva a considerar otro aspecto en el que el libreto del poeta ligur se separa de muchas de las precedentes óperas: si en la tradición del drama lírico italiano don Quijote se había convertido a menudo en simple figura para las escenas cómicas marginales de una historia que poseía una propia entidad, en esta versión carnavalesca del crepúsculo della *belle époque*, la relación de hechos quijotescos es endeble pero seguramente lo es más la serie de escenas en las que se integra. Ni la una ni la otra llegan a formar una historia

³³ Las menciones de Roldán en el *Quijote* son muy numerosas, primera aquella en que don Quijote, despertándose tras la primera vuelta a casa derrengado y a lomos del jumento de Pedro Alonso, situación que aquí se refleja, lo califica impiamente de «bastardo», *Q* I.7.7. Carlomagno aparece mucho menos, un par de veces en el debate sobre las comedias con el canónigo: *Q* I.48.3 y I.49.20; también lo menciona el primo acerca de la antigüedad de los naipes tras el relato de don Quijote de la cueva de Montesinos (*Q* II.24.5); y en el episodio de Maese Pedro (*Q* II.26) es una de las figuras rotas por don Quijote.

³⁴ Roccatagliata Ceccardi 1916a: 83. «Dalla fiammata ormai altissima prendono a svolar fantastiche figure di draghi e di cavalieri che turbinano con lunghe volute corruscando per l'aria. Piazzeta e stanzone si riempiono di lor riverbero.» Concepción escénica no exenta de dificultades técnicas.

³⁵ Utilísimo también aquí el resumen de Presas (2015: 192-195), pero para la reconstrucción de este género hay que mencionar al menos los trabajos de Iole Scamuzzi (2007), Tammaro (2006) y Jurado (2018: 61-88).

³⁶ Véase Clades 1969: ix y p. 124, donde se caracteriza a Ceccardo, citando otros autores, como *donchisciotte*, pese a que el libro prácticamente no toma en consideración nuestro texto dramático, considerado siempre por la crítica como una obra menor e insignificante.

bien desarrollada, sino que más bien se quedan en mero pretexto para un despliegue musical y un espectáculo de entretenimiento, pero si a una de las dos hay que dar la primacía es a la parte de acción que tiene por personaje central al hidalgo manchego, a la cual la ambientación de aldeanos no llega a circundar de una historia completa, sino solo a entorpecer con una serie de escenas ornamentales de costumbre, sin ninguna vinculación con las andanzas quijotesas. Si se compara con las grandes creaciones de la ópera del siglo XVII y XVIII, dramas como el *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Apostolo Zeno, de notable solidez diegética pese a su aparente superficialidad, se puede pensar que estamos en las postrimerías de un género en decadencia, pero al imponerse una lectura de don Quijote como héroe romántico, que Roccatagliata Ceccardi tiende a proyectar en su recreación,³⁷ parece que el personaje cervantino empieza a recuperar una centralidad escénica que había perdido y que cobrará plenamente en 1926 en la *Tragicommedia in cinque atti* de Gherardo Gherardi. Dentro de un género típicamente italiano en marcada decadencia, el de la comedia musical, *dramma per musica* u *opera buffa*, de argumento quijotesco y pensado para el carnaval, el texto dramático de Ceccardi Roccatagliata parece poner fin, en medio de la Gran Guerra que clausura la *belle époque* e inicia con retraso el siglo breve, a una larga serie de quijotes caricaturales y preludia y anuncia un nuevo acercamiento a la figura cervantina, un cambio de sensibilidad hacia una nueva lectura más profunda del hidalgo loco, que podrá así protagonizar las numerosas reinterpretaciones teatrales, abiertas hacia nuevas dimensiones existenciales, que salvadas de la banalidad del figurón cómico pueblan los escenarios italianos del siglo XX y XXI.

³⁷ El *Don Chisciotte* de Riccardo di Cagliostro (1910), de cuya música nada sabemos tampoco, presenta un personaje más cómico y caricaturesco, con marcados rasgos del *miles gloriosus* que eran propios del Quijote lírico: viejo demente, fanfarrón y agresivo; aunque aquí también el final, con la muerte en escena de don Quijote todavía loco, que sueña con Dulcinea, adquiere un patetismo nuevo.